TRIANO

César Aira

TRIANO

ALTO POGO ediciones
EL 8vo. LOCO EDICIONES
milena caserola

Ningún derecho reservado.
Alentamos la reproducción total o parcial de esta obra, mediante cualquier medio, consignando los créditos y la fuente de la misma.

Coordinación general del proyecto
Ana Ojeda / Nicolás Correa /
Marcos Almada / Agustín Montenegro
exposiciondelaactual@gmail.com

Curadora del volumen:
Ana Ojeda

Coordinación gráfica
Laura Ojeda Bär
laura.ojeda.bar@gmail.com
cargocollective.com/laura-o

Producción
Matías Reck
losreck@hotmail.com

exposiciondelaactual

www.exposiciondelaactual.blogspot.com

Habíamos ido a comprar cinta adhesiva a lo de Lestani. Ya estábamos en los últimos detalles, listos para colgar las obras en el salón de la Biblioteca, del que habíamos retirado todos los muebles salvo las mesas centrales. Al día siguiente inaugurábamos la Exposición de Poemas Ilustrados. Habíamos repartido las invitaciones, se había publicado una gacetilla en *El Orden*, los poemas estaban prolijamente pasados a máquina y se apilaban, junto con los dibujos y pinturas que los acompañaban, en un cuartito trasero de la Biblioteca; no bien cerrara al público, a las siete,

colgaríamos todo en las paredes. Esa compra de último momento, ni siquiera necesaria, podía haberla hecho uno solo, pero salimos los dos juntos, porque los dos necesitábamos movernos, ventilarnos, tomar distancia, así fuera por un rato, del escenario de los hechos que se desencadenarían al día siguiente. Nos dominaba una inquietud nerviosa, bastante comprensible, por el brete en que nos habíamos metido. Y además no queríamos alejarnos uno del otro, por un sentimiento instintivo de seguridad, y quizás por la sospecha, no del todo infundada, de que uno podía escaparse y dejar al otro a cargo de todo… Éramos chicos (estábamos entre los dieciséis y los diecisiete años) y la contracara de la audacia con la que nos lanzábamos al ruedo era el impulso pueril de correr a escondernos.

En el camino fuimos hablando, ex-

citados; de pronto teníamos mucho que decirnos. La actividad febril de los últimos días había mantenido sumergidas las dudas y escrúpulos que empezaban a salir a la luz, inoportunos, en la inminencia de la hora de la verdad, cuando de pronto chocábamos con unas horas vacías. Nos habíamos montado a un apuro irreflexivo, sabiendo que pensar podía ser fatal. Pero a la larga no habíamos podido evitarlo, y estábamos pensando. Se nos atropellaban las objeciones, anticipábamos críticas mejor fundadas que nuestras pretensiones de ser artistas y poetas, nuestros procedimientos se nos aparecían revestidos de un fraude esencial, bajo la luz cruda de los cielos de Pringles. Arturo, más pasional y decidido que yo, estaba dispuesto a suspender todo, "por tiempo indefinido". Yo, aun con las

mismas dudas, trataba de encarnar la luz de la razón. Las invitaciones estaban cursadas, las autoridades de la Biblioteca habían cedido el salón. Pero entre los argumentos latía el miedo escénico, el vector de la huida.

Casi sin ver nada del paisaje habitual del pueblo, que nos sabíamos de memoria, habíamos llegado a la librería y entrado sin dejar de hablar. Lestani estaba atendiendo a otro cliente. No teníamos apuro, al contrario, habríamos querido que nos dieran más tiempo todavía. O directamente que el tiempo se detuviera. Seguíamos planteándonos los pros y los contras.

El comprador delante de nosotros nos había estado oyendo. Se dio vuelta con una sonrisa que, no supimos por qué, fue un bálsamo para nosotros. O sí lo supimos, porque era Triano. Muy distraídos debíamos de haber estado,

muy perdidos en nuestros laberintos, para no reconocerlo, aun cuando estuviera de espaldas.

¿Qué son esas dudas y temores? dijo. ¡Por favor, jóvenes! ¿Cómo pueden pensar siquiera en echarse atrás, después de todo lo que han trabajado, la expectativa que han creado, y el compromiso que asumieron con ustedes mismos?

No habíamos trabajado tanto, y el compromiso era apenas con nuestra vanidad y atolondramiento, nada más profundo. Pero nos avergonzó que nos hubiera oído. Triano sabía de nuestra iniciativa, lo habíamos consultado desde el primer momento. Lo respetábamos mucho, no sólo por ser el único artista del pueblo; también por su carácter afable, la atención que nos prestaba, su modestia, la bondad que adivinábamos bajo la máscara de iro-

nía que seguramente había adoptado como defensa ante la incomprensión y el desdén de los comerciantes y chacareros filisteos que constituían su clientela. Era un hombre mayor, fotógrafo de profesión, casi podía decirse que era el fotógrafo obligado de las ocasiones memorables pringlenses, porque su único colega en actividad, "Fogonazo" Allú, era impuntual, imprevisible y chapucero. Le había bastado con oírnos unos pocos segundos para calarnos justo. De cualquier modo, no se necesitaba oír mucho, ni leernos el pensamiento. Nuestro estado de ánimo en ese momento era un lugar común, ya se lo llamara "miedo escénico", ya "prueba de fuego". Debió de vernos necesitados de algo más fuerte que una palmadita en el hombro, porque nos propuso que hiciéramos una pausa en "los febriles preparativos"

(ahí la ironía era cariñosa) y fuéramos a su estudio a charlar un rato. No podríamos haber pedido nada mejor.

Triano adhería a la escuela cubista; Arturo y yo nos considerábamos más afines al surrealismo, pero el cubismo tenía suficiente prestigio para dejarnos boquiabiertos. Lo sabíamos convencido, pero no fanático: habíamos visto, de su pincel, unas pequeñas naturalezas muertas y paisajes en estilo académico con los que solía iluminar la vidriera; quizás eran ejercicios juveniles, quizás los pintaba para relajarse de los rigores de su verdadero arte. Y en aquella ocasión descubrimos, en la pared de la escalera que llevaba a su taller, un soberbio autorretrato realista. La planta baja donde nos hizo entrar era su estudio de fotografía. Generaciones de pringlenses registraron bodas, comunio-

nes, aniversarios, con sus retratos en blanco y negro, cuidadas poses y perfecta, casi sobrenatural definición. Los entregaba montados en un cartón color crema, en cuyo ángulo inferior derecho estaban impresas las palabras *Foto Triano*. Con el paso del tiempo y las mutaciones del arte, esas fotos podrían haber ido a parar a un museo. Triano lo tomaba como su trabajo alimentario, y se limitaba a hacerlo lo mejor que podía, como un buen artesano. La veta artística corría por otro lado. Aunque no hacía un secreto de su pintura, nunca había expuesto (salvo en su juventud, en algún Salón regional), ni había vendido un cuadro. Pese a ello no era un pintor dominical; ningún cubista lo es. Lo sabíamos profundamente comprometido con el arte, con la investigación del misterio del espacio en la representación. Es-

tos saberes, que tenían algo de esotéricos para nosotros, nos atraían y atemorizaban un poco. No era sólo contra la ignorancia y el escepticismo burlón de los almaceneros pringlenses que se estrellaban nuestras dudas y temores: también lo hacían, por el lado opuesto, contra el modelo de honestidad artística que encarnaba Triano. Lo sabíamos trabajando en su laboratorio de perspectivas y colores, ahondando su maestría en silencio, durante años que nos parecían eras históricas y legendarias… y nosotros, dos adolescentes tan ignorantes como engreídos, nos lanzábamos a exponer sin más, a buscar a ciegas la notoriedad y el elogio. ¿Y exponer qué? Unos mamarrachos pintados de apuro en una semana, acompañando o "ilustrando" unos poemas breves más o menos mal imitados de los de

Alejandra Pizarnik, más simulacros de poemas que poemas de verdad, también compuestos para la ocasión en los días previos. Las pinturas eran enchastres al azar en papel canson que pensábamos pegar con chinches en la pared, cada uno acompañado del papelito con el poema escrito a máquina. El proyecto combinaba del modo más patético lo precario con lo presuntuoso. Esas verdades caían sobre nosotros como fuego graneado que daba en el blanco con la puntería infalible de la autoincriminación sincera. Aceptábamos la invitación de Triano como una distracción nada más, sin esperar ni siquiera de él los argumentos de una genuina justificación.

Nos recibió con su habitual calidez campechana, nos hizo algunas bromas sobre la nerviosidad de los jóvenes

artistas en la inminencia del momento supremo de exponer su obra ante los ojos de un público difícil, tras lo cual cerró con llave la puerta de calle del local (no esperaba clientes) y nos invitó a subir a su taller. Lo seguimos por la estrecha escalera negra. Nunca habíamos estado allí arriba. Era un salón cuadrado, con un gran ventanal hacia el oeste, sobre la calle San Martín. Las paredes mostraban manchas de humedad que lejos de ser agresivas parecían colaborar con los enduídos verdosos para crear una luz muy suave. En el fondo había caballetes, cámaras de pie, trípodes, focos y unas pantallas de membrana que parecían paraguas. En una mesa larga, latas con pinceles, pomos, frascos, paletas, papeles. Devorábamos con la vista cada detalle. En el suelo, apoyados y vueltos contra las paredes, bastidores

y cartones. Visibles había apenas tres cuadros, colgados a media altura. Fuimos hacia ellos, comentando en murmullos. Triano nos dejaba hacer, sonriente como un Buda flaco.

Eran pinturas cubistas, muy radicales. Debían de datar de un buen tiempo porque el óleo había empezado a adelgazarse tomando brillos exquisitos. El espacio de la representación se precipitaba hacia su propio interior, en derrumbes controlados. Los planos se superponían formando pirámides que no habrían tenido nada que envidiarle a las egipcias, y tenían sobre ellas la ventaja de la ingravidez. Estábamos ante geometrías de otros mundos, fijezas móviles, espacios que jugaban a las escondidas. Y adentro de esos laberintos laminares se acumulaban jarrones, violines, manzanas, ventanas, todo transfigurado por la abstracción y la

adivinación. Los colores parecían subir desde el fondo del blanco por escalas de veladuras. Y todo estaba organizado por ideas, por un intelecto visual de orden superior. Nuestra admiración por Triano se hacía cubista ella también, se multiplicaba en ángulos en el intento por llegar a niveles que nunca alcanzaríamos.

Nos sentamos los tres. Ya habíamos hablado con él sobre la exposición. Fue el primero al que le expusimos la idea, cuando se nos ocurrió. Eso había sido apenas una semana atrás, y ya estábamos inaugurando. Dejamos, o mejor dicho rogamos, que creyera que los cuadros ya los teníamos pintados y los poemas escritos cuando decidimos exponerlos; en realidad fue al revés. Quiso saber si teníamos todo el material listo; así era, y nos explayamos un poco, tratando de no hacer el ridículo.

Nos sorprendió con una pregunta: ¿los poemas, eran nuestros? Sí lo eran, y la sorpresa fue porque nunca se nos había pasado siquiera por la cabeza ilustrar un poema ajeno. ¿Pero cada uno de los dos ilustraba sus propios poemas, nunca uno del otro? Eso tampoco se nos había ocurrido. Triano asintió, casi disculpándose de la pregunta que nos había hecho: nadie mejor que el propio autor, que conocía el significado íntimo del poema, para saber cuál era el complemento gráfico que le convenía. Nosotros también asentimos, secretamente avergonzados de estar ocultando lo que en ese sentido era una verdadera farsa, porque habíamos apareado poemas y pinturas al azar, ayudados por el hecho de que las pinturas eran abstractas y los poemas por ahí andaban. Acto seguido, en una transición natural, elogió la idea de

base: poemas ilustrados, la conjunción de dos artes, que sólo el arrojo de la juventud estaba en condiciones de intentar.

¿Pero no era demasiado pretencioso? preguntó uno de nosotros. ¿No estaríamos cayendo en la hübris de las tragedias griegas y arriesgándonos a recibir el castigo de los dioses? No habíamos terminado de decirlo cuando ya nos arrepentíamos, porque la pregunta se respondía en su misma formulación pedante. Los dioses tenían cosas más importantes que hacer que ocuparse de nosotros. Eso lo delegarían a la socarrona grey pueblerina.

Triano debía de saber lo devastador que es el temor al ridículo en los jóvenes. Adoptó un tono serio, dando por cerrado el capítulo de la charla preliminar. El fantasma de la duda

podía empezar a batirse en retirada de nuestros corazones. Nos daría una lección, y con ella la llave de las puertas del saber y el poder en el palacio del arte. Todas estas metáforas, tácitas, brotaban naturalmente de sus buenas intenciones. Pero nuestro caso era difícil, y alentábamos pocas esperanzas de que nos diera mucho ánimo.

Pero cuando abrió la boca, fue para hablar de su tema favorito: el cubismo. Con Arturo intercambiamos una mirada de reojo: Triano era incorregible. No tenía nada que ver con nada, y mucho menos con el objeto de nuestra visita, pero él tenía que hablar del cubismo igual. ¿No tenía nada que ver, realmente? Estábamos equivocados, pero nos llevaría un rato, y varias revelaciones, salir del error.

Se interrumpió a la mitad de la primera frase diciendo que no quería

hablar en chino: si iba a hacer una demostración a partir del cubismo, antes debía preguntar si sabíamos lo que era el cubismo. No esperó respuesta

¡Las cosas que pregunto! Por supuesto que lo saben. Ustedes están actualizados, son lectores, están alerta, y las escuelas pictóricas modernas tienen un atractivo incomparable para los jóvenes con inquietudes culturales. Suelen tener el grado justo de dificultad como para tomar la posta, en el plano intelectual, de los juegos de competencia que esos jóvenes han practicado un año atrás, en la infancia. Y además en colores, y en oposición a sus padres. Lo tienen todo. Pero con el cubismo, que es la más importante de las innovaciones en toda la historia de la pintura, pasa una cosa especial: hay muchos que creen saber lo que es, y

en realidad no saben. Es más: yo diría que ésa es su característica principal, su rasgo decisivo: si hay gente que cree saber lo que es el cubismo y no lo sabe, entonces hay cubismo, y esos que no saben, en realidad sí saben.

Hizo una pausa, entrecerrando los ojitos grises con brillo de mercurio. Tenía algo de "viejo zorro", o de "el diablo sabe por diablo…", aunque no era viejo; tendría la edad de nuestros padres, o poco más. Pero no lo asociábamos a nada familiar. Lo último que había dicho sonaba a paradoja, aunque se retorcía demasiado sobre sí mismo para ser una verdadera paradoja. Quizás sólo lo había dicha para crear clima.

Habrán oído, siguió, que el nombre de la escuela nació del sarcasmo de algún crítico, si no fue de una de esa señoras gordas que van a una

exposición y opinan como si supieran de qué están hablando. ¡Pero estos son cubos nada más! Una pila de cubos, cubos desparramados en la tela. ¡Estos pintores son unos "cubistas", ja ja ja! Puedo imaginarme perfectamente el proceso. Que por otro lado no carece de antecedentes. Debe de ser una constante secreta en la civilización: burlarse de algo apelando a un nombre, y que el burlado adopte ese nombre que pretendía ridiculizarlo y lo levante como prenda de honor y estandarte de combate. Tiene que ver con la tradición esotérica del nombre secreto. Y ha sucedido no sólo en el campo de las artes sino también en el de las ciencias, que se presume más serio, inexpugnable a esa clase de maniobras bromistas. Les doy un solo ejemplo, que no es exactamente un ejemplo porque me servirá para aproximarme al tema central.

Hay dos teorías opuestas sobre el origen del Universo: una, la que vino llamándose hasta hace poco "hipótesis de Lemaitre" postula la expansión a partir de un momento dado, un momento que es un punto (simplificando), momento y punto que son el origen a partir del que empiezan a formarse el espacio y el tiempo. Es decir que postula un inicio para todo. La teoría opuesta, llamada por su principal expositor, Fred Hoyle, "estado estable", afirma que el Universo es eterno y que podemos descartar cualquier idea de comienzo. Las observaciones de Hubble que probaron que las galaxias se están alejando, alejando todas de todas en ese "Universo en expansión", parecería una confirmación de la primera hipótesis, pero los defensores de la segunda lo niegan, pues esa expansión

también podría ser como la de un río que fluye sin dejar de ser eterno. Fred Hoyle, que además de astrónomo es escritor, viene haciendo desde fines de los años cuarenta una enérgica difusión, en la prensa escrita, en sus libros, y en la radio, a favor de la teoría del "estado estable". Considera no sólo errónea a la "hipótesis de Lemaitre" sino anticientífica e ideológicamente perniciosa en tanto podría usarse para un subrepticio retorno del creacionismo y el nefasto concepto de Dios. En esa línea de pensamiento, acuñó para ella un nombre sarcástico: "Big Bang".

Nosotros, que habíamos seguido medio confundidos su discurso, reconocimos este último nombre, que era lo que él se había propuesto, al dejarlo para el final.

En efecto, el nombre prendió, y

hoy nadie habla de la "hipótesis de Lemaitre". A un "maestro" lo remplazó un disparo de revólver. Muy adecuado a nuestros tiempos violentos; renueva la vieja pregunta: ¿qué hay en un nombre? El descartado, "la hipótesis de Lemaitre" respondía a un acto de justicia, porque la primera publicación de la teoría de la expansión del Universo a partir del átomo primordial la había hecho Edwin Hubble, astrónomo norteamericano de gran prestigio. Pero investigando un poco a partir de rumores que corrían, la comunidad académica internacional llegó a la convicción de que Hubble había plagiado descubrimientos hechos por el belga Georges Lemaitre. Poner al belga en el nombre fue entonces una vindicación de su prioridad, pero como ven no sirvió de mucho, debido a la preferencia del público por "Big

Bang", más sonoro (como que es sonoro en la forma y en el contenido) y más expresivo. ¿Me van siguiendo?

Asentimos, sin necesidad de mentir, porque aunque estábamos completamente perdidos, lo íbamos siguiendo.

Ahora bien, siguió Triano, la infatuación del público con el nombre no fue paralela a la de los científicos con la teoría. Parece que se impondrá a la larga, pero Fred Hoyle y el resto de la banda del "estado estable", es decir los que sostienen la eternidad del Universo, siguen resistiéndola. Sus motivos, aunque de sólida argumentación científica, están infiltrados de ideología. Afirman que proponer un comienzo sería la plataforma de lanzamiento de una reivindicación de un creacionismo, con Dios de vuelta entronizado cuando ya creíamos ha-

bernos liberado de él. Hay que tener en cuenta que en la polémica entra un elemento ad hominem, que no podría ser más ad hominem: Georges Lemaitre es un cura. Y rizando el rizo, la hipótesis de "Lemaitre" sería la de "el Maestro", lo que podría sugerir un "plan maestro" en una mente divina. ¿Ven por qué me pregunto qué hay en un nombre?

Asentimos.

No es que yo tenga nada contra los curas, a pesar de mi pasado, mi presente y mi futuro de ácrata. Hay que recordar que el padre de Baudelaire fue un cura. El padre del padre de la poesía moderna fue un "padre".

Hizo una pausa, no sé si para que asimiláramos la digresión literaria, y la digresión de la digresión, o simplemente porque tenía que tomar aliento.

Ya verán que tuve motivo para extenderme un poco en esta comedia de astrónomos. Pero vuelvo al cubismo. Aquí también se asumió el apodo sarcástico, y no sólo lo asumió el público, al que estas cuestiones le importan poco, sino que lo hicimos los mismos artistas. En la superficie, lo asumieron como podrían haberlo hecho con cualquier otro nombre, que con el uso se vuelve sólo un nombre, sin significado, como llamarse Pedro o Juan. Pero entre nosotros los cubistas sí hubo significado. *El cubo tiene sentido*.

Esto último lo pronunció con unción de oráculo, y se quedó pensativo un momento, murmurando algo como "a ver por dónde empiezo". No le llevó mucho tiempo llegar a una decisión. Sacó papeles de un cajón, y manoteó un lápiz. ¿Nos haría una demostración gráfica del nacimiento del cubismo?

¿Estaban a punto de revelarse ante nuestros ojos los misterios del cubo? Reacomodamos la atención llenos de expectativa.

Pero cambió de idea. Guardó los papeles y dejó el lápiz. Después, en mis reconstrucciones de memoria de la ocasión (las hice muchas veces en el curso de los años) creí comprender que Triano renunciaba a la facilidad del diagrama para destacar la soberanía de la palabra. Su propósito no era convencernos o adoctrinarnos a cualquier costo, tomando atajos, sino llevarnos paso a paso hacia la verdad de nuestras vidas. Y preparaba, con medios que sólo en apariencia eran paradójicos, el triunfo de la imagen, la verdadera, la que viene del fondo del discurso.

Ustedes, empezó, conocerán la vulgata: el cubismo representa los objetos desde distintos puntos de vista a

la vez. Rompe por primera vez con las reglas de la perspectiva tal como quedaron fijadas en el Renacimiento. En realidad, en el Renacimiento no se hizo más que sistematizar, o afinar, lo que era el modo pictórico de representar desde siempre, desde las cuevas de Altamira: siempre se había pintado lo que se veía, y las reglas de la perspectiva están implícitas en el ojo. El cubismo intelectualiza la mirada, la saca del ojo y la lleva al cerebro. Estoy viendo a un hombre de frente, pero sé que tiene espalda porque la vi cuando él se dio vuelta, o la veré cuando se despida y se vaya, y pinto juntos frente y espalda, haciendo intervenir el tiempo, porque con los ojos de la cara no puedo ver los dos lados a la vez. Elimina lo simultáneo. Es como si hiciera un relato visual: ese hombre venía caminando hacia mí, después dio media vuelta y

se alejó. Y lo que yo pinto tiene algo de recapitulación, ¿no?

Imagínense un cubo. Se lo imaginarán, es inevitable, en perspectiva: verán tres caras nada más. Ahora, si quieren ver las seis caras… Pero, un momento. ¿Por qué habrían de querer verlas? El motivo también tiene su importancia. Podría ser porque en cada una de las seis caras hay un signo, por ejemplo una letra, y hay que ver las seis a la vez para leer la palabra que forma. Pues bien, si quiero ver todas las caras al mismo tiempo tengo que hacer la operación primordial del cubismo: desarmar el cubo. Ustedes tendrán fresca la operación, por las figuras para recortar y armar de la página central del *Billiken*. Unas delgadas solapas estratégicamente dispuestas, que se adhieren por dentro a la cara vecina, nos permiten, con un poco

de prolijidad, tener un perfecto cubo. Pero no estamos armando: estamos desarmando.

Nosotros creíamos haber dejado atrás hacía mucho la etapa del *Billiken*, pero no nos ofendimos demasiado porque era cierto que lo teníamos fresco en la memoria.

Las tres caras visibles se duplican con las tres invisibles. Si hubo Alguien que multiplicó los panes y los peces, el cubista fue más lejos: multiplicó las superficies. Los panes adquieren su superficie en el horno, creciendo y endureciendo su corteza con un calor que, aunque doméstico, es el mismo que en el comienzo del mundo conformó y endureció la corteza terrestre, el plano distribuidor de todas nuestras superficies. El pan es comida, ¿no? Los peces también. Y el dicho popular "el pez grande se come

al chico" podría ser la descripción de un cuadro de nuestra escuela, pues el cubismo además de multiplicar los planos, y justamente por hacerlo, es una constante devoración de los planos, en él hay un hambre, una voracidad fluida y constante… que no es contradictoria con el carácter decididamente acogedor del cubismo, que abre todos los volúmenes y nos deja entrar, no como una violación o algo asqueroso como meterse en lo viscoso y oscuro de un organismo, sino como paseo en los palacios de juguete de la realidad.

Con este vuelo discursivo un tanto fantástico pareció dar por terminada una parte de la lección, y prepararse para otra. Señaló el mismo punto del espacio que había señalado al decir "Imagínense un cubo", y pronunció una sola palabra, otra vez oracular:

Seis.

Esperamos a que el oráculo hablara.

Probablemente la palabra "seis" no les diga nada interesante, más allá de significar el número que está después del cinco. Pero la palabra "Sextina" seguramente les dice algo, porque ustedes son de los que se sacan diez en Literatura. Sí, adivinaron, se trata del *Martín Fierro*, que está escrito en estrofas de seis versos. Ustedes que están en el métier, prueben esto: fabriquen trescientos noventa y siete cubos, que es la cantidad de estrofas que tiene la Ida. Un cubo contiene una estrofa, con un verso escrito en cada una de sus caras. Revoleen los cubos y arrójenlos como si fueran dados, pónganlos en fila tal como cayeron, y transcriban en ese orden los versos que queden en la cara superior. Les dará un poema de trescientos noventa y

siete versos, derivado del original pero distinto, puesto en el espacio. Prueben, y después me dicen. Pueden repetir la operación cuantas veces quieran y siempre les va a dar un poema distinto. Las ganas que tengo de leer uno de esos poemas me hacen pensar que la literatura cubista todavía no ha nacido.

Su benevolencia se había acentuado.

Les parecerá intempestiva esta irrupción un tanto tirada de los pelos de nuestro poema nacional, pero viene a cuento por más de un lado (un inocente jeu de mots que subrayó con una sonrisa discreta). Las geometrías espaciotemporales del cubismo, y los juegos mecánicos a los que dan lugar, no valdrían nada para el arte si les faltara la poesía. Ahí es adonde quería llegar: a ustedes. (No expresamos ninguna sorpresa

especial, pero él procedió como si lo hubiéramos hecho:) Sí, a ustedes. No se asombren tanto. ¿Acaso no están a punto de sellar la alianza de la pintura y la poesía? Una unión externa, por el momento, pero destinada a internalizarse. La yuxtaposición es un primer paso a la fusión. La poesía es una forma de la discontinuidad, de ahí que tenga una relación necesaria con el cubismo, pero eso sólo en una de las acepciones de la palabra "poesía": la que cubre la práctica de escritura en verso, con las metáforas y todo el resto; la otra acepción, más difusa, es la de "lo poético" en la vida, en la Naturaleza, como cuando se dice que los colores del cielo en un atardecer son muy poéticos. O cuando uno busca la poesía de la vida en el amor o en alguna clase de misticismo. Lo que tienen en común las dos acepciones

son las Bellas Asimetrías. Y si ponemos el cubismo en ese punto empezamos a ver claro. El cubismo sin la poesía es apenas una geometría defectuosa, concluyó.

La geometría se enseña mediante la transparencia, y algunos han creído que el cubismo tenía que ver con las radiografías. Grave error. De lo que se trata es de hacer valer la asimetría profunda de lo transparente y lo opaco, en la que siempre gana lo opaco.

Debió de darse cuenta de que no estábamos viendo tan claro. O quizás toda esta introducción no había sido más que un espécimen de Discurso Cubista con el que nos enfrentaba para que aprendiéramos su ABC y pudiéramos entender lo que siguió, que fue bastante extraño. Quizás sin esa introducción no lo habríamos entendido. ¿Pero lo entendimos de

verdad? Nuestras vidas de adultos deberían dar testimonio de ello. Triano no era un taumaturgo, era uno de esos señores cultos y pensantes que había antes en los pueblos. Encarnaba un tipo característico. Eran hombres que leían mucho, pensaban mucho, y no tenían interlocutores que les pararan el carro. Escalando en soledad las empinadas pirámides de la cultura, forjaban teorías curiosas y desarrollaban un lenguaje propio para exponerlas. La edad le había dado la perspicacia suficiente para ver en nosotros dos, más allá de la fatuidad adolescente, un nudo de ansiedades encontradas. Por un lado estaba el miedo de todo joven que deja el hogar paterno, que ve abrirse ante él el mundo del que deberá hacerse cargo; por otro lado, en nuestros casos particulares se agazapaba el miedo de que nuestra

vocación por la poesía se frustrara, por las circunstancias, por falta de fuerza, o de talento. Nada ni nadie podía garantizarlo, y lo sabíamos. Todo eso se cobijaba bajo el miedo puntual del día previo al evento: a que no fuera nadie, a que fuera todo el mundo y se burlara de nosotros. Que lo hiciéramos a dúo era normal por un lado (solo, ninguno de los dos se habría atrevido a montar una exposición de nada, y menos de Poemas Ilustrados), pero por el otro establecía una de esas Asimetrías por las que Triano acababa de definir el arte, y de las que se disponía a hablarnos por medio de la fábula.

Empezó su discurso en estos términos:

Si los buscamos en la Historia, y no en la filogenia de la percepción, en la mente infantil o en el choque neuronal de la visión y la intelección,

los orígenes remotos del cubismo coinciden, paradójicamente, con el triunfo de la perspectiva, en el remanido Renacimiento. Porque esa época no fue sólo la de pintar Giocondas y Madonnas Sixtinas y Flagelaciones de Cristo; fue también la era de los Grandes Viajes. El intenso sedentarismo de pintar obras maestras, la paciencia de santo que hay que tenerle al óleo, tenía su contracara necesaria en la enérgica impaciencia de la ambición. En efecto, dado el tiempo que llevaba hacerlos, y los años que había insumido el aprendizaje de la exigente técnica con que se los hacía, los cuadros eran carísimos, y había que pagarlos. Nacía la industria del lujo, y el primero de los lujos es la riqueza, que hubo que crear, sacar de la nada, lo que representaba un cambio importante. En la Edad Media la riqueza había estado repartida, en un estado es-

table, y al aparecer la necesidad de aumentarla hubo que salir de Europa a buscar nuevos recursos. Esas cosas siempre se dan en una escalada, y los viajes se fueron haciendo más y más largos. Una vez que dieron la vuelta al mundo, la redondez de la Tierra, que no había sido puesta en duda desde la más remota antigüedad por la gente culta, se instaló en el imaginario popular, desde donde empezó a aplicarse a la religión. Fue entonces que apareció un argumento, hijo putativo de una casuística de juego de ingenio, que pretendía poner en cuestión la existencia del Cielo.

No creo que los teólogos se hayan tomado muy en serio el debate. Para ellos debía de ser demasiado primitivo, se habrían sentido disminuidos entrando en el juego. No pasó lo mismo con los ateos militantes de quinientos

años después, los ácratas a quienes debo el conocimiento del hecho; a ellos les cedieron el terreno los teólogos modernos, que se mudaron a las ontologías heideggerianas, y bajo el paraguas de la Fe dejaron de ocuparse de las creencias. Como digo, así fue que supe de la historia. Sobre los años de mi juventud todavía se deslizaba una sombra de las guerras de religión. El anarcosindicalismo se enfrentaba a una Iglesia dogmática y provocadora. La calumnia y la gigantomaquia se hacían la corte en panfletos y asambleas. Yo me mantenía au dessus de la melée, ya entonces ocupado en el doble oficio de ganarme la vida y desarrollar mi vocación; no me sobraba tiempo para esas querellas. Pero me mantenía al tanto, leyendo de ojito *La Montaña*, que era el diario jacobino de Pringles; siempre había un ejemplar disponible

en alguna de las mesas del Águila, un café que estaba donde ahora está la juguetería de Abecia. Me interesaba no por la doctrina sino por los datos que aparecían en sus columnas, que me servían de inspiración para mis dibujos. Los anarquistas de antes se hacían un deber de leer, y como en sus bibliotecas se prodigaba más de un raro infolio de olvidados cronicones que nadie más que ellos abrían, era lo más común que se despacharan con esas informaciones curiosas imposibles de conseguir por otro lado. Mi atención estaba despierta, y sigue así a pesar de los años transcurridos. La atención es un regalo precioso que nos ha hecho la Naturaleza, porque nos lo da todo, lo grande y lo chico, lo importante y lo trivial, lo general y lo particular. Los cinco sentidos se ponen a sus órdenes, como soldados

obedientes y bien entrenados. Ella es la estratega que siempre sale vencedora. Y tiene una virtud que a nosotros los que trabajamos en lo inútil nos viene de perillas: ella nunca posterga nada, nunca deja nada para mañana. Si la imitáramos seríamos más felices y más productivos, ¿no? Pero me estoy apartando del tema. A veces me pregunto si a pesar de todo no estaré envejeciendo, a juzgar por este típico rasgo de la senilidad que es la digresión.

En fin. Lo que me acercó entonces la atención fue un cuento que circulaba entre anarquistas, uno de los tantos argumentos contra la existencia de Dios y su corte, que adoptaba la forma narrativa para actuar como ariete contra las murallas de la superstición. Se trataba de dos santos que morían el mismo día, uno en un punto del planeta, otro en las

antípodas. Su santidad certificada hacía que se fueran directo al Cielo, es decir en una perfecta vertical ascendente. Pero dados los sitios respectivos donde expiraban, las direcciones que tomaban sus almas eran diametralmente opuestas. ¿Dónde estaba el Cielo entonces, dónde Dios? El argumento geométrico pretendía demostrar que la patraña del Cielo era un cuento de viejas, indefenso ante el razonamiento más básico. Era un poco burdo. Tomado como metáfora tenía algo más de sustancia, porque se lo podía interpretar en el sentido de que cada creyente se hacía su propia teología, que nunca iban a concertarse en un sistema unificado como el que proclamaba la Iglesia.

Yo no lo tomé como metáfora. Con psicología de pintor, vi a los dos monjecitos recortados de un breviario iluminado, como en un collage mó-

vil, volando en línea recta sobre el fondo de un azul cristalino. ¿Cómo habría podido verlos si no? ¿Cómo se va la gente al cielo? Hay que hacer intervenir la ilustración de la fábula, poner un poco de imaginación, porque el pensamiento desnudo lleva a un callejón sin salida.

Yo no puedo creer que haya habido un tiempo en que alguien, por ignorante que fuera, pudiese creer que la Tierra era plana. En todo caso, se lo podría postular como estadio previo a la realidad histórica, y en ese caso habría dos planos paralelos, el de la Tierra y el del Cielo, y las trayectorias de las almas de los justos podrían representarse como líneas verticales uniendo perpendicularmente los dos planos.

Pero este artefacto, que tiene un inquietante aspecto de prensa, es pura hipótesis, menos servicial que lúdica.

Son maquinaciones divertidas que nacen de las palabras mismas. Fíjense que en la palabra "cielo" hay una ambivalencia: está el cielo astronómico, y el cielo paraíso. Me pregunto si las segundas acepciones no estarán en el origen de todas las historias. Porque con una sola acepción, sin malentendido, no se pueden hacer ni adivinanzas ni cuentos. Pero el firmamento estrellado, que es cuando el cielo realmente se solidifica, ¿no hace pensar en una cúpula? ¿Cómo es posible que alguien haya podido pensar en un plano horizontal, lo que propiamente podría llamarse "cielo raso"?

Me desvié del tema, otra vez. Les decía que yo no me lo tomé como una metáfora: vi a los dos monjes remontándose como cohetes, y me remonté a mi vez por la historia que

los había puesto ahí. Porque el espacio nunca está completo sin el tiempo, y cuando la suma de los dos está bien hecha el resultado es la eternidad: o bien la de la bienaventuranza que esperaba a los dos monjes, o bien la del arte.

Una vez expuestas la mecánica del vuelo de las almas, en las peculiares condiciones astronómicas planteadas para el caso, y tras asegurarse de que hubiéramos entendido, dijo que se abocaría a responder las dos preguntas que venían a cuento. Suprimía de un plumazo todos los interrogantes teológicos que podía suscitar la historia en quien tuviera la ingenuidad de tomárselo en serio. Dijo entre paréntesis que sus dos preguntas, o más bien sus dos respuestas, se contaban en las líneas que seguían, pues una corría en sentido horizontal,

la otra en vertical, lo que las volvía la abscisa y la coordenada de la narración.

La primera pregunta, la horizontal, era la siguiente: ¿cómo fue que los dos monjes, presumiblemente vecinos de origen ya que compartían el cristianismo, hubieran ido a parar a puntos antípodas del planeta? Como ya podía verse, no era tan horizontal, o lo era sólo en la percepción del momento, porque el resultado a largo plazo era curvo, como para crear antípodas. Pero esto último no lo sabían los monjes viajeros.

¿Cómo fue que se alejaron tanto? La respuesta más verosímil, y apoyada en el dato histórico, era que uno de ellos se marchó a evangelizar a tierras de infieles, y allí lo sorprendió la muerte. De acuerdo, pueden aceptarlo, dijo, da lo mismo, pero a mí no me gusta. El verosímil es un asunto bastante res-

baloso. Por un lado es necesario, para no pasar por un vulgar delirante, pero por otro puede achatar notablemente una historia, ya que el verosímil es lo que puede reconstruirse, por excelencia, de modo que con él el lector no necesita al autor, puede hacerlo solo, ya que no se trata más que de concatenar causas con efectos.

Más me gusta pensar, dijo Triano, que los dos monjes fueron separándose uno del otro como si estuvieran quietos y hubiera una dilatación del espacio; imagínense un globo desinflado, con dos puntos vecinos; al inflarlo, los puntos van separándose, ¿no?

Nos miró esperando una respuesta de esa imaginación nuestra en la que ponía tanta confianza.

Era perfectamente posible imaginárselo, en efecto, pero la imaginación empezábamos a tenerla un tanto

saturada, y el globo de marras calzaba con dificultad entre los cubos de los que Triano nos la había llenado. Debió de ser un efecto buscado por él, una desestabilización de nuestros parámetros mentales tal que permitiera que lo que siguió hiciera el mayor efecto.

Los dos monjes, en direcciones opuestas, recorrían la superficie del mundo, pero no el mundo visto a través de los telescopios de la geometría, sino el mundo real. Por ser real, estaba lleno de accidentes, contingencias, detalles circunstanciales. Meter un pie en un charco, tropezar con una piedra, sobresaltarse con el grito de un pájaro en el silencio, no eran hechos que hacían historia. ¿Pero la hacía ver un elefante, o el altar de oro de un dios bárbaro? El viaje era una cinta deslizándose por el azul del cielo, no en

un continuo visible sino ocultándose por trechos detrás de, precisamente, lo visible, para reaparecer cuando menos se lo esperaba, como el hilo de color de un bordado. Lo mismo la nostalgia anticipada, que cualquier lugar puede suscitar y poner antes o después del evento. ¿Cómo expresar la emoción profunda del viaje que nunca terminaba? ¿En qué lengua decirla, si las lenguas cambiaban junto con los paisajes? Cuando volvía a salir a luz el elefante, en un torbellino de vegetación, era él el dios de oro, y lo adoraban los simios y las serpientes. Las sinusoides del viaje poético revelaban ánades en formación, casas de papel, ascetas rehenes de las montañas, flores blancas, perros, conejos, los grandes pantanos de formas variables, niños perdidos y brazos de mar por los que circulaban los viscosos atunes. Una

solución lingüística que podrían haber adoptado los dos monjes era recitar listas, una la de objetos cada vez más grandes, el otro la de objetos cada vez más chicos. Así se llegaría a una conjunción de máximos y mínimos de rompecabezas, pirámides opuestas incrustadas una en otra, en un plano sutil que se curvaba junto a los equinoccios. El elefante entraba en el templo por los frisos como imágenes recortadas. Los dos monjes iban rápido por predicar un Dios sin forma entre los ídolos, entre la vorágine de formas que ellas también se recortaban en el marco móvil. El proceso materializaba el pensamiento, para ponerlo en el tiempo. Se producían modificaciones de la conciencia. Águilas y rubíes, cabelleras de muebles nocturnos, fuegos helados en los árboles, prehistorias salvajes, libros, hidromiel, motores,

gorros, salpicaduras de un líquido azul hecho de puros átomos de sueño. Cada paso del viaje hacía nacer la Belleza, el Arte, el Tiempo, visiones de los tamaños girando sobre sí mismas. De pronto estaban tan lejos de casa como se lo puede estar. No es necesario, ni siquiera aconsejable, hacer obras maestras, basta con dejar que la perspectiva nos transporte, con los ojos cerrados, por más que parezca contradictorio en un pintor.

Paró para tomar aliento. Nos había expuesto, dijo, el Gran Preliminar del cubismo, el viaje a la redondez de la Tierra. Incluía tecnologías todavía no inventadas, dispositivos para hacerlo tan lento como para no saber en qué dirección iba uno, de modo de lograr la fijeza de la pintura sin renunciar al movimiento. Sólo había querido darnos una idea de la

proveniencia de los reversos, concluyó modestamente. Para nosotros fue algo más: un futuro lejano, nuestra proyección en el empíreo de la poesía. Algún día podríamos escribir como hablaba Triano, poner en palabras esos anhelos vagos de belleza y aventura. Debería haber sido nuestro maestro de escritura, pero era un pintor, y la maestría de la que hacía alarde se ocultaba en nosotros como un lejano fin de aprendizaje.

La segunda pregunta era por el motivo que hacía tan seguro que los dos monjes se fueran al cielo. ¿Tan pocas dudas había de que se ganaban la bienaventuranza eterna, aun sin datos de su vida privada? Aquí Triano intercaló un par de chistecitos anticlericales, pero ese interludio duró poco. Descartó la parte concreta de la cuestión, diciendo que la santidad

de los personajes era una premisa del cuento, necesaria para desplegar el argumento geométrico. No obstante, quería examinar las bases de esa premisa, no tanto para buscar la receta con la que irse al cielo, como para sacar conclusiones que tuvieran aplicación en otros campos (no dijo cuáles).

Los santos se iban al cielo, dijo, por sus vidas puras, por sus buenas acciones, o simplemente por la fama de buenos que se habían hecho. Pero todas estas virtudes se limitaban a lo visible, a las apariencias y poco más. La verdad corría por debajo: la capacidad de ocultamiento y simulación del ser humano era incalculable.

Ahora bien, si uno concede que lo que pasa en los relatos es lo que pasa o puede pasar en la realidad, empieza a darse cuenta de por qué los dos monjes se fueron al cielo. Por coincidencia. Las buenas acciones que realizaron en

vida tuvieron que coincidir con lo que pasaba en realidad, y entonces, como resultado de su santidad, coincidieron las líneas horizontales y las verticales. (Es la definición de la santidad.)

Tomamos de la experiencia los datos que prolongan lo visible en el tiempo, y les damos algún interés de anécdota. Estas dos marionetas del Cielo habían hecho el bien mientras vivieron. Lo hicieron sólo porque tuvieron tiempo para hacerlo. El tiempo, visto desde arriba, es un plano extenso, sobre el que Dios tiende sus perspectivas. ¿Pero cómo sabía Dios que lo que hacían los dos monjes estaba bien y no mal? Sólo fundiendo a los dos en uno, haciéndolos verso y reverso de Su voluntad soberana.

Volviendo a la coincidencia, a la que por lo visto le daba la mayor importancia (lo que más tarde nos hizo

pensar que el cubismo no era sino una coincidencia de planos), afirmó que la perfección en la que consistía el objetivo supremo de la vida se alcanzaba, a la larga, desvaneciendo en la transparencia las interesantes asimetrías del arte. La perfección exigía mucho, lo exigía todo, y era necesario empezar por saber qué era el todo.

Siguió en esta vena un rato, impacientándonos progresivamente. Tanto como habíamos admirado unos minutos antes sus rapsodias sobre el viaje, este sermón sobre la perfección espiritual nos parecía beato y conformista. Si habíamos creído por un momento encontrar en Triano un compañero de ruta en la revuelta juvenil, debíamos aceptar que no era joven, que sostenía los valores contra los que nosotros nos levantábamos. La edad no perdonaba. Al relacionar esta

triste comprobación con el proyecto tácitamente expresado antes al oírlo hablar del viaje, de llegar a dominar la lengua de la Belleza, sospechábamos que había que pagar una cosa con la otra, la maestría con la renuncia a los ideales.

Pero volvamos, dijo, al momento culminante en que los dos santos llegaban a los puntos antípodas del cielo. Y, "lo creo porque es absurdo", entraban juntos y de la mano por la misma puerta. ¿Cómo pudo ser? Muy sencillo: porque el cielo era cubista, se había liberado por ser cielo de las reglas de la perspectiva tradicional. Resultaba de un plegado de las distancias. Se había necesitado la sistematización de la perspectiva para que los hombres pudieran irse al otro lado del mundo y ver el reverso del cielo. Que era también el otro lado de

la inteligencia. El cubismo nació de un arrebato geométrico, revestido de la poesía del viaje y la fábula. En el centro está la ambivalencia del cielo: como plano de proyección de coordenadas y como premio transmundano, ejercicio de eternidad. El plano sin reverso, lo adquiere una vez representado. Los cielos antípodas son el mismo cielo, donde los buenos artistas son juzgados según hayan podido o no poner en su cuadro la sexta cara del cubo.

Y fíjense, agregó mirándonos con una chispa de malicia en los ojos, que no era necesario irse tan lejos. No tenían por qué irse a ningún lado en realidad. Podían ser vecinos, en un pueblo como Pringles, y no tenían por qué ser monjes ni morirse. Porque aunque estuvieran a tres metros de distancia, la curvatura de la Tierra haría que al emprender la

ascensión perpendicular los trayectos tuvieran diferente ángulo. Aunque la diferencia de angularidad fuera mínima en el momento de la partida, y en el primer tramo parecieran ir en paralelo, se irían separando al subir. Y separando mucho. No olvidemos que estamos negociando con la eternidad. En última instancia, al entrar en el infinito estarían en las antípodas. Y si dejamos de lado a los dos monjes, que ya cumplieron su función, pensamos en todos los Bienaventurados que mueren en los distintos sitios el planeta, y todos los que ha habido en la ya larga historia del Cristianismo (no creo que haya habido tanta gente buena de verdad, pero aquí, pro demostratione, hacemos intervenir la misericordia divina) tendríamos al cielo agujereado por una enorme cantidad de puntos de ingreso. Pero

todos estos puntos, desperdigados en los profundos abismos del Universo, son el Cielo, que en su segunda acepción es uno y no ocupa más lugar que el punto geométrico. Con lo que recuperamos al Big Bang, con el bello nacimiento incandescente del tiempo y el espacio. Y si recordamos que Cubismo y Big Bang se hermanaban en el sarcasmo que los había bautizado, también podemos recordar que muchos críticos bromistas o malintencionados describieron los cuadros cubistas como naturalezas muertas después de una explosión.

Suspiró, con aire cansado.

Ustedes me han hecho acordar hoy de ese mito de origen del cubismo, y se los conté de modo que pudieran sacar conclusiones pertinentes al momento que viven. Porque todo en una historia puede aplicarse a otra, y eso es lo que

las vuelve historias. Por las líneas donde subieron las almas de los santos empezarán a subir desde mañana, si tienen el valor de hacerlo, sus jóvenes almas de artistas. Hoy vinieron a escuchar al viejo maestro cubista…

Una risita, de la que nos hicimos eco no sin alguna incomodidad producida por oírle mencionar a nuestras almas.

…el viejo maestro experto en conjugar cielos anversos y reversos. No adivino el futuro; me basta con adivinar el presente, que ya está hecho de convergencias y divergencias, y ya es futuro en buena medida. A ustedes dos la amistad los llevó a los Poemas Ilustrados, antípodas en miniatura que anticipan otras, en las que también coincidirán. Cuanto más se alejen uno del otro, dando volteretas en el aire como trapecistas entre las vocaciones suspendidas, más se encontrarán al

final en esas antípodas conjugadas a las que yo les dediqué mi vida. Y ahí sí, si me lo permiten, voy a hacer una profecía: gracias a ustedes dos se hará la reunificación de las dos iglesias cismáticas, la de la Poesía y la de la Prosa. La Poesía sin la cual el arte sólo es vanidad, y la Prosa que crea los sueños de los que nacen los artistas.

¿No estaría exagerando? Parecía como si se hubiera dejado arrastrar por las palabras, cautivado por su sonido más que por su sentido. Debió de darse cuenta de que se le había ido la mano, porque se disculpó por retenernos tanto tiempo y nos acompañó a la puerta. Pero seguía hablando, quizás para borrar la mala impresión que pudieran habernos dejado sus infatuaciones de oráculo. Lo que decía no tenía nada que ver con nada, aunque quizás lo había asociado por los raros razonamientos

anteriores sobre lo lejano y lo cercano, traducido ahora a lo infantil. Era sobre un niño con vocación y sensibilidad de artista, pero terriblemente miope (tal vez la asociación venía por mis gruesos anteojos). Había hecho con amor un precioso barrilete, con esos papeles semitransparentes de colores tan bellamente dispuestos, en asimetrías tan sugerentes, que al niño artista le encantaba. Y le encantaba verlo volando, cuando la luz jugaba en los colores y las formas. Pero como era miope, y veía mal a la distancia, quería tenerlo cerca, por eso le daba poco hilo, muy poco, y el barrilete volaba casi tocándole la nariz.

22 de septiembre de 2013

ACERCA DE CÉSAR AIRA

Nació en Coronel Pringles en 1949. Desde 1967 reside en el barrio de Flores, en Buenos Aires. Es novelista, dramaturgo y ensayista. También traductor.

ARTE DE TAPA

Valentín Demarco[1]

Dan Flavin, Radiografía de la Pampa.
Acrílico grabado y tubo de luz blanca. 30,5 x 12 x 3 cms. 2013.

Nací en Olavarría en 1986. A los 13 años tuve mi primera exposición individual en el Centro Cultural Recoleta. Tras esa experiencia, dejé de dibujar y aprendí el oficio de orfebre. Varios años después me di cuenta de que sí quería ser artista. Aun así, me siguen resonando los versos de una canción: "Nací para mantenida, y

1. <www.valentindemarco.com.ar>.

no me gusta el esfuerzo".[2] ¿Por qué debía poseer un cuerpo de obra objetual en vías de desmaterializarse? ¿Por qué no empezar directamente por la nada? Si forzaba una épica, podía presumir haber sido un artista objetual en la infancia. Más que ser artista, quería ser el arte mismo.

Estudié Artes Visuales en el IUNA y desde 2012 asisto a la clínica de obra de Diana Aisenberg. En 2013 recibí el tercer premio revelación de la Fundación Andreani y fui seleccionado en el Premio de la Fundación Klemm.

Me hubiera gustado ser estrella de rock.

2. Babasónicos, "Las mantenidas" (2003).

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

Primera tanda

1 Marcos Almada
Trabajos
2 Pía Bouzas
El Polaco
3 Nicolás Correa
83
4 Martín Di Lisio
Distancias
5 G. Gálvez Romano
A dos horas de Bar boza
6 Gilda Manso
Temple
7 Agustín Montenegro
Inventario de la derrota
8 Ana Ojeda
La invención de lo cotidiano
9 Ariel Pichersky
El corto verano de los hombres
10 Gustavo Valle
El país del escritor

Segunda tanda

11 Carolina Bugnone
Hasta las seis hay tiempo
12 Luciana De Luca
Las fiestas no son para los niños
13 Patricio Eleisegui
Nubes de polvo sopladas a caño nazos
14 Tatiana Goransky
Ball boy
15 Mariana Kozodij
Amalia
16 Sebastián Russo
Interior
17 Miguel Sardegna
Horario de oficina
18 Ricardo Strafacce
La novelita triste de Osvaldo Lam borhini
19 Miguel Vitagliano
Fondo blanco
20 Federico Ybáñez Herrera
Plaza blanda

Tercera tanda

21 Francisca Álvarez
La última boca
22 César Aira
Triano
23 Rosario Bléfari
El cuerpo mártir
24 Juan José Burzi
Loop
25 Isaac Castro
La noche inmóvil
26 Esteban Castromán
Cablerío
27 Cristian Godoy
Santa Rita
28 Juan Guinot
Misión Kenobi
29 Leticia Martin
La coronación del peón
30 Jimena Repetto
Diario de Yoko

La **Exposición de la actual narrativa rioplatense** fue, entre 2013 y 2014, una colección de libros de bolsillo, coeditada por El 8vo. loco ediciones, Milena Caserola y Alto Pogo. Proyecto libre y autogestivo, llegó a sumar cuarenta títulos originales que circularon de mano en mano y de boca en boca, sin isbn ni institucionalización alguna.

A partir de 2016, sus títulos vuelven al ruedo, de la mano de El 8vo. loco, sello abocado a salvaguardar el espíritu del proyecto original.

Todos los títulos de la **Expo** pueden ser leídos y descargados de manera gratuita de la *web* de la editorial.